Musik als Seelensprache

Der große Sohn: zum 300. Geburtstag Carl Philipp Emanuel Bachs

Von Verena Großkreutz

Es gab einmal eine Zeit, da meinten Musikenthusiasten, wenn sie vom „großen Bach“ sprachen, nicht Johann Sebastian, sondern Carl Philipp Emanuel, seinen vor 300 Jahren am 8. März 1714 in Weimar geborenen und am 14. Dezember 1788 in Hamburg gestorbenen zweitältesten Sohn. Nicht nur der englische Bildungsreisende und Musikforscher Charles Burney war damals der Meinung, sein Freund Carl Philipp Emanuel sei „gelehrter als selbst sein Vater“. Haydn verschlang seine Klaviersonaten und soll gestanden haben: „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.“ Und O-Ton Mozart: „Er ist der Vater; wir sind die Bub’n. Wer von uns ’was Rechts kann, hat von ihm gelernt.“ Besonders in Beethovens spätem progressivem Klaviersonatenschaffen sind die Spuren, die C.P.E. Bachs sogenannte Freie Fantasien hinterlassen haben, nicht zu überhören.

Lang, lang ist’s her. Im heutigen Konzertleben spielt Johann Sebastians bedeutsamster Sprössling eine untergeordnete Rolle. Das mag am großen Schatten liegen, den der Vater auf ihn wirft, aber auch an seinem Wirken zwischen Barock und Klassik. Als Komponist der Empfindsamkeit besitzt er kein Schubladenformat. Er gilt deshalb vielen lediglich als Wegbereiter der klassischen Wiener Komponistengrößen – bedauerlicherweise, zumal die konfektionierten, auf wenige allgemein gängige Komponisten eingeschränkten Konzertprogramme nach Abwechslung geradezu dürsten.

Kontraste und Überdruck

Vor allem C.P.E. Bachs sinfonisches Werk reißt unmittelbar in Bann durch zerklüftete, kontrastreiche Klanglandschaften. Etwa die vier dreisätzigen Sinfonien von 1775/76: Auf engem Raum sorgen schroffe Affektwechsel, plötzliche klangliche Öffnungen durch außergewöhnliche Modulationen, Themenvielfalt, rhetorische Pausen, rhythmischer Drive für musikalischen Überdruck. Bach hatte sich zu dieser Zeit längst vom konzertanten Stil und Generalbassdenken des Barock, vom Dogma des Einheitsaffekts in instrumentalen Sätzen verabschiedet, experimentierte mit der dialektischen Sonatenhauptsatzform, an deren Geburt er maßgeblich beteiligt war, und liebte das kontrast- und themenreiche Rondo.

Für heutige, an die Wiener Klassik gewöhnte Ohren, die Klarheit, ausgewogene Proportionen und sich allmählich aufbauende Entwicklungen erwarten, mögen gerade die besten Werke C.P.E. Bachs nervös und überbordend klingen. Aber sie sind so erfrischend und vor Energie nur so strotzend, dass man sich ihnen kaum entziehen kann. Niemals geschieht, was die Ohren erwarten. Als wäre es Bachs größte Angst gewesen, die Zuhörer zu langweilen. Und seine zweitgrößte Angst: dass die Gefühle, die seine Musik ausdrücken und die der Interpret beim Spiel selbst durchleben soll, nicht natürlich wirken. „Indem der Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will“, schrieb er in seiner epochalen Klavierschule und Kompositionslehre „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von 1753/62. Und weiter: „Er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an.“ Instrumentalmusik soll also nicht bloß Form oder virtuose Geste sein. Sie habe höhere Absichten, solle das „Herz in eine sanfte Empfindung“ versetzen. Komponist und Interpret müssen folglich individuelle Gefühle zeigen: sich nicht mehr in den überindividuell klassifizierten Affekten des Barock äußern. Musik als unmittelbare Seelensprache, als Kunst, ohne Worte sprechen und direkt das Gemüt zu erreichen – solche Gedanken waren neu, verliehen der Instrumentalmusik eine Intensität, die die Zuhörer zunächst irritierte. So sehr, dass sich so manch einer dazu veranlasst sah, vorgeblich korrigierend, tatsächlich missverstehend einzugreifen und ihr zum Beispiel Texte zu unterlegen. Etwa der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der C.P.E. Bachs c-Moll-Klavierfantasie Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein“ verpasste und sie damit zum Melodram machte. Der Komponist nahm’s gelassen. Jede Chance zum Dialog mit dem Publikum war ihm wichtig.

Carl Philipp Emanuel Bach, Tastenvirtuose und bedeutender Klavierpädagoge, komponierte Werke fast aller Gattungen – außer Opern und Ballette. Aber für die Unmittelbarkeit des persönlichen Ausdrucks, den er forderte, war die Befreiung von Ordnung und Zwang Voraussetzung. Und das konnte er vor allem in seinen Freien Fantasien realisieren, weil sich da die Missachtung konventioneller Normen ästhetisch am ehesten rechtfertigen ließ: Bilden doch diese einsätzigen Klavierstücke den Gestus des Improvisierens nach – inklusive abruptem Verstummen, Zögern, Nachsinnen, plötzlichem Einbruch erhitzter oder schmerzvoller Gedanken. Im berühmten 41. Kapitel und krönenden Abschluss seines „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“ erhebt er die Freie Fantasie zur höchsten musikalischen Kunstform. Oberstes ästhetisches Prinzip seien die „vernünftigen Betrügereyen“, das täuschende und doch kalkulierte Spiel mit der Hörerwartung. Hier darf Takt- und Tempofreiheit und harmonische Ungebundenheit herrschen, wodurch alles scheinbar spontan eingebaut werden kann, was dem „Sprechenden“, dem „hurtig Ueberraschenden von einem Affeckte zum andern“ dient. Hierin war Bach ein Meister, nicht nur in der kompositorischen Fixierung und Notation dieses Stils, sondern auch in dessen Urform: dem stundenlangen öffentlichen Improvisieren am Cembalo oder Hammerklavier.

„Miene eines Entzückten“

Charles Burney hat ihn dabei oft beobachtet: Bach gerate dabei „dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behilflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist jetzt 59 Jahre alt.“ Burney beschrieb Bach als „eher kurz als lang von Wuchs“, er habe „schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene“ und sei „dabei munter und lebhaft von Gemüt“. Wegen seiner äußeren Erscheinung wurde er auch der „schwarze Bach” genannt.

Sein Fantasie-Stil entfesselte eine neue Musiksprache, die gleichzeitig auch einen gesellschaftlichen Wandel des Musikerstatus signalisierte: den Wechsel von der „offiziellen höfischen und kirchlichen Sphäre mit streng geregelter und in Affekten stilisierter Musiksprache“ zum gefühlsintensiven, „ungebundenen, intimen bürgerlichen Musizieren“ im Kenner- und Liebhaberkreis und schließlich im öffentlichen Konzert der städtisch-bürgerlichen Musikgesellschaften, schreibt der Musikwissenschaftler Peter Schleuning. Obgleich C.P.E. Bach zeitweilig am Berliner Hof

Carl Philipp Emanuel Bach, um 1780 gemalt von seinem entfernten Verwandten Johann Philipp Bach.

Friedrichs des Großen angestellt war, fand er seine geistige Heimat in der bürgerlichen Aufklärung, die zur feudalabsolutistischen Doktrin auf bewusste Distanz ging. Und er wurde zu ihrem musikalischen Mitgestalter. Im bürgerlichen Rahmen, etwa in Subskriptionskonzerten, brachte er seine progressiven Instrumentalwerke zur Uraufführung und wurde dadurch berühmt.

Freie Komponisten hatten es noch schwer, vom Erlös ihrer Werke zu leben. Wie Mozart, der nach seiner Umsiedlung nach Wien 1781 eigentlich auf eine feste Stelle als Hofkapellmeister hoffte. C.P.E. Bach war zwar besonders in Sachen Selbstverlag sehr geschäftstüchtig und klug kalkulierend – so hat er den Tipp an einen jungen Kollegen auch selbst beherzigt: „Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zucker. (…) In Sachen, die nicht sollen gedruckt werden, lassen Sie Ihrem Fleisse vollkommenen Lauf. Für eine vorteilhafte Recension werde ich sorgen.“ Auch durch eigene Konzerte und Klavierunterricht verdiente er gut dazu. Dennoch baute er weiterhin auf Sicherheit. Fast 30 Jahre leistete er Dienst als Kammercembalist bei Friedrich dem Großen. Danach, ab 1768 bis zu seinem Tod 1788, wirkte er als Johanneum-Kantor und Kirchenmusikdirektor in Hamburg, empfand diese Ämter aber in erster Linie als Brotberufe, die ihm und seiner Familie – aus der Heirat 1744 mit Johanna Maria Dannemann, der Tochter eines Berliner Weinhändlers, gingen drei Kinder hervor – materielle Sicherheit boten.

Am Berliner Hof trat Bach 1738, nach seinem Jurastudium in Leipzig und Frankfurt an der Oder, den Cembalistenposten an. Keine leichte Zeit für den selbstbewussten Künstler: Den flötenden (und selbst komponierenden) König interessierten vor allem italienische Opern, französische Ballette und eben Flötenkonzerte. Für C.P.E. Bachs Kammermusik konnte er sich offenbar nur wenig begeistern. Mehr schätzte er die Werke seines Flötenlehrers Johann Joachim Quantz und jene der Gebrüder Graun, ihres Zeichens Kapell- und Konzertmeister am Hof. Die Skepsis war übrigens gegenseitig, zumindest die königlichen Flötenkünste fanden wenig Anklang im kritischen Gehör seines Kammercembalisten. Ein Zeitgenosse berichtet: „Als ein Gast einst dem erlauchten Spieler Beifall zollte mit den Worten ‚Was für ein Rhythmus‘, murmelte Bach hörbar ‚Was für Rhythmen‘“.

Bürgerlich orientiert

Bach orientierte sich nach außen, pflegte enge Kontakte zu den führenden Berliner Dichtern, die durch zahlreiche gemeinsame Liededitionen geadelt wurden. Er galt als umgänglich, sein Haus stand stets offen für die intellektuellen Schlüsselfiguren der Stadt, und er wurde in Bürgerkreisen allgemein sehr geschätzt. Ein Zeichen, dass sich die Musik abzulösen begann von der Sphäre höfischer Repräsentation.

So hat es seine Konsequenz, dass Bach schließlich in die bürgerliche, weltoffenere Freie und Hansestadt Hamburg zog – eine Stadtrepublik, die keinem Territorialherrn unterstellt war. Für sein Schaffen brachte dies allerdings eine bemerkenswerte Paradoxie mit sich. Bisher hatte er überwiegend Klavierwerke, Lieder, Solokonzerte, Kammer- und Orchestermusik komponiert – Formen allesamt, die auf eine säkulare, bürgerliche Musizierpraxis vorauswiesen oder zumindest mit ihr vereinbar waren. Nunmehr musste er sich als Johanneum-Kantor und Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen in der Nachfolge seines Patenonkels Georg Philipp Telemann auch den großen Gattungen geistlicher Vokalmusik stellen.

Offensichtlich verspürte er aber zur traditionellen Kirchenmusik wenig Neigung. Sie hing ihm wie ein Klotz am Bein, den er sich möglichst leicht zu machen suchte. Hatte der alte Johann Sebastian wenigstens zu Beginn seines Leipziger Thomaskantorats die Hauptgottesdienste pflichtbewusst, ehrgeizig und Woche für Woche mit eigener Musik bestückt, empfand sich der Sohn zu allererst als ich-bewusster und ich-bezogener Künstler mit eigenen Interessen. Die meisten Kantaten, die er im sonntäglichen Gottesdienst zur Aufführung brachte, stammten deshalb aus fremder Feder. Und so kam es immer wieder dazu, dass die Oberen ihn ermahnten, mehr eigenes zu produzieren. Als Komponist konzentrierte er sich, wenn überhaupt, auf die repräsentativen Termine des Kirchenjahres, für die er Passionen, Oratorien und andere geistliche Werke schrieb – beziehungsweise aus fremdem Material zusammenstellte, das er mit einzelnen Sätzen aus eigener Feder ergänzte.

Während für den theologisch versierten Bach senior ganz im Stil des Hochbarock die musikalisch-rhetorische Textausdeutung des Bibelwortes im Mittelpunkt stand, ging der Junior mit der Zeit, also auch mit Bibel-Stoffen und geistlichen Inhalten luzider, aufgeklärter um. Empfindsame Melodik, deklamationsfreundliche Rhythmik, ein durchsichtiger Tonsatz, Überraschungsharmonik und eine plastische Ausgestaltung des Orchesterparts prägen auch seine sakrale Musiksprache. Beeindruckte der Vater mit satztechnisch überwältigenden Bauwerken zur Ehre Gottes, zeugt die geistliche Musik des Sohnes von einer individualisierten, auf subjektive Empfindsamkeit geeichten Spiritualität. Auch darin ist Carl Philipp Emanuel Bach ganz der selbstbewusste Bürger. Und deshalb verlässt seine geistliche Musik gelegentlich den liturgischen Rahmen. Die Aufführungen während der Gottesdienste waren ohnehin auf miserablem Niveau. Zu wenige Proben für zu viele Aufführungen, unzureichend ausgebildete Sänger: Bach tat nichts gegen die Missstände, widmete sich lieber den öffentlichen Konzerten seiner Musik.

Schon für sein Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ von 1769 vermerkte er ausdrücklich, dass es „nicht just bey einer Art von Feyerlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche“ gespielt werden könne. Mehr und mehr standen singfreudige Hamburger Bürger zur Verfügung, Laien, die sich in sogenannten Singechören zusammentaten und ihren Wunsch Realität werden ließen, sich ihre Kultur im Zeichen von Bildung und Religiosität selbst zu schaffen. Das Bürgertum hatte in Hamburg bestimmenden Einfluss auf die Musik. Insofern herrschten denn doch beste Bedingungen für Bach, Klaviersonaten, Sinfonien, Lieder und eben auch Oratorien in öffentlichen Konzerten, sogar in eigenen Konzertreihen, bekannt zu machen. Zudem war der Bedarf an Hausmusik groß und kurbelte das Geschäft mit den Noten an. In Hamburg gelang Bach, was ihm im höfischen Berlin noch verwehrt geblieben war: als musikalischer Heros Anerkennung zu finden. Und er wurde ein wirtschaftlich weitgehend unabhängiger bürgerlicher Künstler.

Requiem für sich selbst

Vor allem auf dem Weg zu einer Instrumentalmusik, die sich von der Vokalmusik emanzipiert hat, leistete C.P.E. Bach Bedeutendes. Seine genuin bürgerliche Gefühlsästhetik antizipierte die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik, die 1810 von E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension der fünften Sinfonie Beethovens formuliert wurde: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, (...) in der er alle durch Begriffe bestimmbare Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“ Solche damals revolutionären Gedanken, die das künstlerische Ich, seine Emotionen und sein Verlangen, etwas Einmaliges und nicht Wiederholbares zu schaffen, in den Mittelpunkt stellen, sind in C.P.E. Bachs Gedankenwelt und Musik angelegt. Mit seiner 1787 komponierten letzten Freien Fantasie in fis-Moll, überschrieben mit der Spielanweisung „sehr traurig und sehr langsam“, schrieb sich der 73-Jährige sein eigenes instrumentales Requiem – ein musikalischer Grabstein mit der Aufschrift: „C.P.E. Bachs Empfindungen“.

1852 malte Adoph Menzel eine Szene, die 100 Jahre vorher in Sanssouci stattgefunden haben könnte: Friedrich der Große gibt ein Flötenkonzert, am Cembalo sitzt Carl Philipp Emanuel Bach – mit skeptischer Miene. Fotos: Archiv